

À propos

Теодор В. Адорно

Об эпической наивности

«И как ликуют мужи, подплывая к желанному берегу На оснащенной ладье, что бросали по бурному морю Ветры и волны от рук Посейдона, морского владыки, — Мало кто смог избежать непроглядной и зыбкой пучины, Но вот уж близко они от обрызганной пеною суши, Вот уж надежной стопой по спасительной тверди ступают, — Так же, ликуя, она не могла наглядеться на мужа, Крепко на шее его белоснежные руки сцепивши»*. Если мерить всю Одиссею мерой этих стихов, этого сравнения, призванного описать счастье воссоединившихся супругов, и видеть здесь не очередную случайную метафору, а содержание, обнаженно дающее о себе знать в конце повествования, то вся поэма предстанет просто попыткой прислушаться к волнам, без усталости накатывающимся на скалистый берег, и старательно перерисовать картину того, как вода затопляет камни, чтобы потом снова с журчанием отхлынуть назад, окрасив их жесткую поверхность в более темные оттенки. Сходное журчанье слышится в эпической речи, где однозначное и жесткое тоже сталкивается с многозначным и расплывчатым, чтобы выпукло отличить себя от него. Бесформенный поток мифа вечно один и тот же; телос² эпического повествования, наоборот, — всегда что-то особенное, и безжалостно строгая самотождественность, с какой фиксируется предмет эпоса, служит как раз тому, чтобы утвердить его нетождественность «вечно тому же самому», неартикулированному однообразию, утвердить его отличительность. Эпопея хочет сообщить о чем-то достойном упоминания, о таком, что ничему другому не подобно, ничем подменено быть не может и ради одного своего имени уже заслуживает передачи потомству.

Поскольку, однако, повествователь черпает тут свой материал в мире мифа, предприятие его — в наши дни сделавшееся и вовсе невозможным — всегда было с первого же шага самопротиворечивым. В самом деле, миф, за который рассудительная излагающая речь повествователя с ее обобщающей логикой, взаимоприравнивающей все излагаемое, держится как за конкретное содержание, как за что-то вздымающееся над нивелирующим порядком рационально-понятийной системы, — этот миф сам-то ведь по своей сути есть нечто всегда одно и то же, лишь доросшее в рацию до самоосознанности³. Повествователь изначально был призван противостать всеобщему с его универсальной взаимозамещаемостью, но от древности и до сего дня история предлагала и предлагает ему для изобра-

Одиссея XXIII 233 -240 (перевод Фосса)¹.

жения все время что-то универсально-взаимозаменяемое. Всякой эпике внутренне присущ поэтому элемент анахронизма: и гомеровскому архаизму призывания музы, долженствующей помочь поведать о невероятном, и отчаянным усилиям позднего Гёте и Штифтера увидеть в буржуазном укладе жизни первичную действительность, открытую для неподменного слова, как бы для неповторимого имени. Впрочем, с тех времен, как существует большой эпос, противоречие это отражалось в образе действий рассказчика той чертой эпической поэзии, которую принято выделять в качестве предметности, предметной обстоятельности. Рядом с просвещенной ступенью сознания, на какой стоит повествующая речь, рядом с общепонятным существом дела эта стихия предметности всегда кажется чем-то глуповатым, каким-то тупоумным, несообразительным цеплянием за случайные частности там, где они давно уже сняты в свете всеобщего. Эпос подражает ворожке мифа для того, чтобы разрушить ее. К.Т.Прейс назвал эту обстоятельную манеру «первобытной глупостью», а Гилберт Меррей точно так же характеризует раннюю ступень греческой религии, предшествовавшую гомеровско-олимпийской фазе*. В жесткой фиксации эпического повествования на своем предмете, призванной сломить силу ужаса перед тем, чему смотрит в глаза идентифицирующее слово, повествователь как бы овладевает жестом ужаса⁴.

Он расплывается за то наивностью — а ее по традиции принято относить к художественным достижениям. По устоявшейся привычке превознося эту глуповатую наивность повествования, впервые только и возникшую как момент в вышеописанной диалектике формы, из нее строят какую-то враждебную сознанию реставрационную идеологию, последние отходы которой сбывают в новейшие ложно-конкретные философские антропологии.

Впрочем, эпическая наивность — не просто ложь, призванная отграничить общезначимое осмысление целого от слепого созерцания частных. Восставая против мифологии, она происходит из просветительского, так сказать, позитивистского стремления верно и неискаженно зафиксировать единожды бывшее таким, каким оно было, развеивая тем самым колдовские чары прошлого, подтачивая миф в собственном смысле этого слова, а потому при всей ее ограниченности неповторимым наивности присуща черта, трансцендирующая эту ограниченность. В самом деле, неповторимое — не просто упрямая реакция против всевещающей всеобщности мысли, это еще и заветная мечта самой же мысли, логическая форма такой действительности, которую не смогли бы уже охватить струк-

* Cf. G. Murray. Five Stages of Greek Religion. N.Y., 1925, p. 16; cf. U.v. Wilamowitz-Möllendorf. Der Glaube der Hellenen, I, S.9.

туры социального господства и устроенное по их подобию классифицирующее мышление: понятие, мирящееся с обозначаемой вещью. В эпической наивности живет критика буржуазного разума. Она опирается на ту возможность человеческого опыта, которую буржуазный разум, собираясь якобы обосновать ее, отменяет. Ограниченность изображения единичным предметом — корректива той ограниченности, которая постигает всякую обобщающую мысль, когда за своими понятийными операциями она забывает единичный предмет, окутывает его в концепции, вместо того чтобы собственно⁵ познать его.

Насколько легко и посмеяться над гомеровской простотой, которая сама по себе была все-таки уже чем-то противоположным простоте, и злостно перетолковать ее в смысле борьбы против духа анализа, настолько же легко можно было бы объяснить сложности последнего романа Готфрида Келлера, предъявив концепции «Мартина Заландера» тот упрек, что огульные обличения на тему «как дурачен современный человек» выдают мелкобуржуазную неспособность понять экономические причины кризисов, социальные предпосылки эпохи грюндерства, и не улавливают существенного⁶. Но опять же только такая наивность и позволяет рассказать о чреватых бедой началах позднекапиталистической эры и подвергнуть их анамнезу, вместо того чтобы плоско доложить о них и в силу этой протокольности, для которой эпоха существует лишь на правах голой хронологической отметки, спихнуть их с обманчивой видимостью актуализации в ничейную область, где уже не сможет укорениться никакое подлинное воспоминание. Делясь именно памятью о вещах, которые собственно уже и не поддаются никакому воспоминанию, Келлерово описание двух мошенничающих адвокатов, братьев-близнецов, дублей, так хорошо выражает истину, эту самую враждебную памяти всезаменяемость, как это лишь позднее смогло открыться для теории, тоже сумевшей увидеть в утрате людьми исторического опыта их специфический социальный опыт. Благодаря эпической наивности повествующее слово, чье отношение к прошлому всегда хранит в себе апологетику, легитимацию события как достопамятного, корректирует само себя. Импульс, заставляющий Гомера описать щит как ландшафт и развернуть метафору в эпическое действие, пока, достигнув самостоятельности, она не разрывает -повествование, — это тот самый импульс, какой толкал величайших рассказчиков девятнадцатого века, по крайней мере в Германии, Гёте, Штифтера и Келлера, снова и снова рисовать и живописать, а не излагать; археологические изыскания Флобера, возможно, продиктованы тем же порывом.

Попытка эмансипировать изображение от рефлектирующего разума — это попытка языка, всегда отчаянная и заранее обречен-

ная, крайним напряжением своей именуемой интенции исцелиться от негативной стороны интенциональности, от концептуализирующего манипулирования предметами и позволить действительности выступить в чистом виде, без искажения насилем классифицирующего упорядочения. Глупость и слепота повествователя — не случайно предание изображает Гомера слепым — заранее дает знать о невозможности и безнадежности подобных предприятий. Именно предметная стихия эпоса, диаметрально противоположная всякой спекуляции и фантазии, доводит повествование — в силу его априорной невозможности — до грани безумия. Последние романы Штифтера служат явственнейшим свидетельством перехода верности предмету в навязчивую манию; и никогда не было причастно истине ни одно повествование, которое не заглядывалось бы в бездну, куда проваливается речь, желающая поднять саму себя до имени и образа. Гомеровская рассудительность не составляет здесь никакого исключения. Когда в последней песни «Одиссеи», второй песни о царстве теней, душа жениха Амфимедона рассказывает Агамемнону в Аиде о мести Одиссея и его сына, встречаются такие стихи: «Страшное для женихов замышляя убийство, два мужа В город блистательный шли итакийской земли; ибо первым Юный ступал Телемах; Одиссей за ним следовал сзади»⁷. Здесь «ибо»* несет в себе ради связи логическую форму пояснения или утверждения, тогда как содержание следующей за этой частицей «ибо» фразы как чисто изобразительного высказывания в аналогичном отношении к предыдущему вовсе не стоит. В миниабсурде этой якобы связующей частицы дух повествовательной, логически-интенциональной речи бунтует против духа бессловесного изобразительна, в котором она тонет, причем именно логическая форма повествовательного развертывания угрожает мысли, ничего не развертывающей: как собственно говорить о мысли там, где синтаксис и материал потеряли друг друга и материал утверждает свое всеислие, уличая во лжи пытающуюся его охватить синтаксическую форму? Такова же эпическая, собственно антикизирующая, стихия гёльдерлиновского очарованного безумия. В стихотворении «К надежде» говорится: «В зеленом доле, где ручеек живой С горы вседневно с шумом бежит, где мне Бессмертник милый в день осенний Цвел — там в тиши, о святая, буду Тебя искать я, или когда в ночи Незримой жизнью роща волнуется И надо мной в веселье вечном Гроздь цветков расцветают звездных»**. Это «или», как

* В переводе Шредера: «поистине первым шел Телемах». Буквальная передача ἦ как усиительно-утвердительной, а не поясняющей частицы ничего не меняет в загадочном характере места.

** Фридрих Гёльдерлин. К надежде (текст по Цинкернагелю)⁹. Между Фоссом и Гёльдерлином прослеживаются историко-литературные связи¹⁰.

часто и сходные частицы у Тракля, напоминает гомеровское «ибо». Язык в подобных оборотах, чтобы вообще остаться языком, еще претендует со своей рассудительной логичностью на то, чтобы служить связующим синтезатором вещей, но сами же его слова, применение которых именно разрушает эту взаимосвязь, лишают его логичности и рассудительности.

Эпическое сцепление, где целенаправленное развертывание мысли мало-помалу угасает, становится милостью, на которую в языке меняет свой гнев рассудочная логика, сама по себе оставаясь все-таки нестигаемой. Рассеянное ускользание мысли, эта жертвенная ипостась речи, оборачивается ускользанием языка из своего плена. Как отмечает в частности Томсон, когда у Гомера метафора приобретает самостоятельность перед лицом смысла, действия*, здесь дает о себе знать та же война против скованности речи структурой интенций. Развернутый силами языка образ забывает о собственном значении, вовлекая в образ сам по себе язык, — вместо того чтобы сделать образ прозрачным для логического смысла целого¹¹. У великих повествователей соотношение между образом и действием тенденциозно перевертывается. В этом убеждает техника Гёте в «Избирательном средстве» и «Годах странствий», где пестро-образные переплетающиеся новеллы отражают суть изображенного; и то же самое угадано в аллегорических истолкованиях Гомера вроде знаменитой шеллинговской формулы об «одиссее духа»**. Не то что эпос продиктован аллегорическим замыслом.

Но мощь исторической тенденции в языке и в предметном содержании здесь так велика, что по ходу тяжбы между субъективностью и мифологией люди и вещи в силу слепоты, с какой эпос отдается их изображению, превращаются в простые игровые позиции, выше которых просвечивает историческая тенденция, — как раз там, где пошатнулась предметная и языковая структура. «Вовсе не индивиды, а идеи борются друг с другом», гласит один фрагмент Ницше к «Гомеровскому состязанию»***. В логическом распаде эпического языка и в отслоении метафоры от хода буквального действия проглядывает объективный переход чистого ничего не означающего изображения в аллегорическую историю. Лишь через остав-

* «Никто не станет отрицать, что... подлинные сравнения постоянно употреблялись от самых начал человеческого языка... Но рядом с ними существуют другие, которые, как мы видели, суть только по форме сравнения, а на деле — скрытые отождествления или трансформации» (Thomson J.A.K. *Studies in the Odyssey*. Oxford, 1914, p. 7). Соответственно метафоры — следы исторического процесса.

** Schelling. *Werke*. II. Leipzig, 1907, S. 302 («Система трансцендентального идеализма»). Впрочем, позднее в «Философии искусства» Шеллинг подчеркнуто отвергал аллегорическое истолкование Гомера (ср. там же, III, S. 57).

*** Nietzsche F. *Werke*. Bd. XIX, S. 287.

Перевод В.В.Бибихина

ление смысла эпическая речь уподобляется образу — фигуре объективного смысла, которая восстает из негации субъективного смысла, продукта разума¹².

Примечания переводчика

Перевод сделан по изданию: Adorno Th. W. *Noten zur Literatur*. I. Frankfurt a. M., 1968, S.50-60: *Über epische Naivität*.

Этот перевод предлагался нами для сборника «Зарубежная эстетика и литературная критика конца XIX — начала XX вв.» (Москва: Издательство МГУ, 1986), но был отвергнут составителем за принадлежность к едва ли не самой запретной в те годы идеологии — недогматическому ищущему марксизму. Я помню, как примерно в те же годы молодой западноберлинский леворадикал, впервые посетивший Москву, восторгался нашей свободой: пусть в наших магазинах скудно, но у нас легко может напечататься даже марксист. Для Адорно такая возможность наступила только недавно, так пусть хоть с ним сейчас мы справим посильные поминки по марксизму, такие на самом деле нужные в нашей стране, гораздо важнее нервных новоселий молодого уродливого идеализма.

Теодор Адорно (1903-1969) делал во Франкфурте то, к чему и у нас должны были бы прийти марксисты, если бы показали больше упорства и бескорыстного увлечения. Адорно стоит на Марксовом непринятии буржуазности и предельно заостряет ее понятие, видя ее во всякой неподлинности и отчужденности существования. Ад, холод буржуазности веет для Адорно почти во всей человеческой истории, начиная от архаики и вплоть до современной «эпохи тотальной регламентации». Подлинное бытие остается в адорновской негативной диалектике принципиально непостижимым именно из-за своего полного отсутствия в наблюдаемой реальности. Количеством работ в области эстетики, литературоведения, литературной критики, теории музыки Адорно выдается даже среди других философов франкфуртской школы, отличающейся вниманием к словесности и искусству (Вальтер Беньямин был историком драмы, исследователем поэзии Бодлера, теоретиком перевода, одним из ранних наблюдателей массового искусства; Юрген Хабермас отдает искусству ведущую роль в образовании «новой чувственности» и «универсальной этики»).

Искусство для Адорно — последняя возможность как-то еще прикоснуться к тому, на выражение чего в принципе не способен понятийный язык, а другого Европа не имеет («Речь о лирике и обществе». Adorno Th. *Noten zur Literatur*. Bd. I, S. 77). Но само искусство должно для этого сначала очиститься от изобразительства. «Обмирщенно-теологический запрет на изображения», как называют эстетический максимализм Адорно (Hubig Chr. *Dialektik der Aufklärung und neue Mythen*. In: *Philosophie und Mythos*. B., N.Y., 1979, S. 231), призван не дать художнику ни на минуту забыть о том, что реальность неуловимо ускользает всегда, фиксировать миг невозможно никогда. Искусство достигает в лучшем случае только «динамического», «фрагментарного» приближения к неприступной сути, которая и у лучшего художника останется невоплощенной, хотя по своим идеологическим убеждениям он очень может быть склонен к утверждению осязаемого идеала. Диктовка поэту содержательных установок даже со стороны его собственного разума, тем более извне, идет против самой природы искусства, чей образ действий всегда имманентен. Оно черпает формы и строй из своих недр, из собственной «пристальной созерцательности». — Задержка на каком бы то ни было содержании так ненавистна для

Адорно, что на борьбу против «пресных позитивностей» идеологии и теологии (разной) он мобилизует даже нигилизм, выполняющий тут задачу очищения от обмана ради обнажения перед человеком правдивого и ужасного «молчания мира».

Хотя нигилизм, перешедший из бытийных интуиций в паническую практику, Адорно считает главной язвой современного мира. Немыслимая реальность Освенцима, после которого по знаменитому выражению Адорно «нельзя писать стихи» (Negative Dialektik. Frankfurt a.M., 1968, S. 353; Aesthetische Theorie. Frankfurt a.M., 1972, S. 459), ставит перед современным искусством такую сверхзадачу, которую оно может выполнить уже только безумствуя и косноязыча. Но надрыв, обострившийся в XX веке, намечался ведь всегда, человеческие проблемы были по существу в суровой реальности теми же и в «архаическом прошлом». В гомеровской поэзии Адорно тоже слышит непримиримую диалектику противонаправленных сил. Эпический поэт — страдающий герой, ввязавшийся в неравный бой с косной системой языка, в колее которого всякий говорящий невольно соскальзывает в типическое и обобщенное, как раз когда хочет сказать о неповторимом моменте жизни. Задача науки о литературе — напомнить об этой неумолимой антитезе читателю, а может быть и писателю, которого убавкивает вечная красота искусства.

Вспомним, читая Адорно, каким был настоящий марксизм, до глубины которого далеко его нынешним дешевым критикам. Он не недоразумение, которое надо отправить на свалку, а важное слово левого гегельянства в прошлом веке. У своих подлинных продолжателей, как Адорно, марксизм развивал гегелевскую диалектику, вбирая в себя фрейдовский психоанализ, гуссерлевский онтологизм, структуралистскую четкость, языковую проблематику логического позитивизма. Когда западные интеллектуалы несмотря на все поступавшие из нашей страны обескураживающие сообщения продолжали с надеждой смотреть на Восток, они полагались не столько на реальную продукцию официальной философии, сколько на неиспользованные возможности марксизма в случае если бы он, оставаясь государственной идеологией, сделался бы творческим. Тогда не произошло бы скандального превращения исторического прошлого в музей, тогда в былом была бы открыта наконец наша злоба и наша страсть прорыва к свободе.

1 Русский перевод наш (В.Б.).

2 Появление в эпосе, в отличие от всевременного мифа, телоса, цели, по Адорно, знаменует решающий скачок от вечных повторений одного и того же к творчеству истории. Миф в эпосе перестает быть социально-идеологической моделью и становится материалом для зоркого художника.

3 Адорно прослеживает здесь диалектический скачок от неразличимого самотождества, каким ему представляется первоначальный миф, к ступени, на которой стоит опять тот же самый миф, содержательно никак не расширившийся и не сократившийся, но ставший теперь предметом для самого себя. Я не советовал бы историкам культуры ни спешить с возражениями против этой схемы, ни тем более перенимать ее открыто или тайком. Соответствие диалектических конструктов факту у Адорно не более обязательно, чем у Гегеля или Маркса.

4 Т.е. в остроте чувства ужаса самого по себе ничего не меняется, но, схватывая свою завороченность ужасом как таковую, повествователь «диалектически» превращает сырую реакцию в художественный жест. Жестом личность выносит парализующий ужас вовне и как-то справляется с ним. — Под ужасом Адорно имеет в виду конечно не впечатление от каких-то образов мифологического пантеона, а перспективу вечного повторения всегда одного и того же, которую приоткрыва-

ет миф и в которой тонет потерянное на космическом фоне личное бытие. Миф велит мирно тонуть в недрах природы, растворяться в космическом бытии. «Крик ужаса» тогда — самый искренний и первый отклик конечной субъективности на мир, размахнувшийся на миллиарды лет в неохватном пространстве. Рациональная философия — это уже запоздалые потуги «заговорить» исходный ужас. Цель Адорно обратная: выпростать первичный опыт бытия из-под рационалистических упаковок.

- 5 Адорно едва ли замечает, как широко он пользуется словом *eigentlich*, *собственно*, *непосредственно*, употребление которого особенно в школе Хайдеггера он высмеял в книге «Жаргон непосредственности» (Adorno Th. Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie. Frankfurt a.M., 1964). Там он издевается над вымученными стараниями наивной добросовестности пробиться сквозь видимости к вещи какова она есть при помощи языка, который тут в принципе бессилён. Сам Адорно идет путем негативной диалектики, отрицая отрицание его же средствами: искусственность, вносимую языком в восприятие реальности, он парирует искусственностью собственного языка. Карл Поппер, принципиальный противник философской «манерности» Адорно и диалектики вообще, замечает, что «культ впечатляющего, напыщенного языка» вырос у Адорно из раннего подражания математическому формализму. — Что касается жаргона школы Хайдеггера, то сам он уже в 1930-х годах издевался над «хайдеггерствующим кудахтаньем» (heideggernde Gegacker, см. Martin Heidegger/Karl Jaspers. Briefwechsel 1920-1963. Hg. von Walter Biemel und Hans Saner. Frankfurt a.M.: Klostermann; München, Zürich: Piper, 1990. S. 145, из письма Хайдеггера Ясперсу от 20.12.31; ср. там же, S. 146 «хайдеггерщина», которой Хайдеггер боится).
- 6 Роман Готфрида Келлера (1819-1890) «Мартин Заландер» был написан в 1886.
- 7 Одиссея XXIV 153-154 (перевод наш. —В.Б.).
- 8 Наречие *ή* имеет у Гомера обычно смысл *поистине, в самом деле, право*, в переводах данного стиха иногда опускается.
- 9 Hölderlin F. Sämtliche Werke. Bd. I. Berlin, Weimar, 1970 (перевод наш). В раннем варианте этой оды, входящей в цикл «Ночные песни» (1802-1803), т.е. в стихотворении «Мольба», тоже стоит это *или* (строка 13), остановившее на себе внимание Адорно. Характерно, что переводчики склонны спрямлять здесь синтаксис, вставляя дополнительный глагол с таким расчетом, чтобы *или* уже не относилось к *искать*, см. например перевод Г.Ратгауза в кн.: Гёльдерлин Ф. Сочинения. М., 1969, с. 122. Растянутый синтаксис Гёльдерлина, правда, допускает и такое прочтение, предполагающее эллипс глагола после *или*, но Адорно считает это маловероятным.
- 10 Подробнее см. исследование Адорно «Паратаксис: К поздней лирике Гёльдерлина» (Noten zur Literatur..., Bd. 3). Вместо субординационной иерархии синтаксиса, говорится там, поэт предпочитает музыкальное нанизывание смыслов. Догадку Адорно как будто бы подтверждает сам Гёльдерлин, пишущий в заметках 1798-1799 годов: «Мы пользуемся инверсиями слов внутри периода. Но тогда более величественной и действенной должна быть инверсия также и самих периодов. Логическое расположение периодов, когда за основой (тематическим периодом) следует развитие, за развитием — итог, за концовкой — цель, а придаточные предложения всякий раз лишь подвешиваются задним числом к главным, к которым они непосредственно относятся, — для поэта, несомненно, только крайне редко бывает пригодно*. — Однако «очарованное безумие», «рассеянное ускользание мысли» — характеристики, против которых возразил бы сам Гёльдерлин, писавший там же: «Где трезвость тебя покидает, там и предел твоему вдохновению... Можно упасть в высоту с таким же успехом, как и на дно. Упасть на дно мешает живая гибкость духа, в высоту — сила тяжести, заключенная в трез-

вом раздумье. Чувство... своим жаром стремится наш дух вдаль, а своей мягкостью, тактом и чистой предписывает ему границы и удерживает от заблуждений; тогда рассудок и воля едины» (Hölderlin F. Sämtliche Werke. Bd. 2, S. 378-379).

- 11** Язык категорически подлежит у Адорно творческому воссозданию, в своей «естественной» данности он капкан, попав в который, неповторимо живое чувство подменяется схемой. Вообще в марксистской мысли нет ничего такого, что было бы дано само собой, все подлежит производству.
- 12** Система рационального понимания действительности, идеология — это и есть по Адорно та «тюрьма под открытым небом», куда добровольно загоняет себя обособившаяся самость. Художественный образ взламывает стены тюрьмы, но не гарантирует от рецидивов идеологизации обломков. Почему никакая смысловая постройка не может входить в художественный образ и требует обязательного разрушения — этого «новая чувственность» Адорно не объясняет. Продолжатель негативной диалектики Юрген Хабермас уже не согласен ни с «транспонированием эстетического опыта в архаику», ни с категорическим противоположением искусства системной рациональности и разрешает художнику по-своему вплетать в свою работу структуры теоретического и практического разума (Habermas J. Der Eintritt in die Postmoderne. — «Merkur», 37, Jg., H. 7, Oct. 1983, № 421, S. 760-761).